Rok IV. Warszawa, 1 Lipca 1911 r. № 13. (Ogólnego zbioru № 67).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.



W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: Warszawa, Krucza Nr. 7.

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 13.

Od 1-go lipca do 1-go września Redakcja i Administracja „Przeglądu Muzycznego" czynna będzie tylko od godz. 4-tej do 5-tej po poł.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 lipca).

1 lipca 1784 um. W. Fr. Bach.
2 „ 1714 ur. się Gluck.
3 „ 1778 um. Rousseau.
4 „ 1861 ur. się Józef Adamowski.
6 „ 1865 ur. się Dalcroze.
6 „ 1838 ur. się Wł. Żeleński.
6 lipca 1894 założenie Scoli Cantorum w Paryżu.
7 „ 1860 ur. się G. Mahler.
10 „ 1835 ur. się H. Wieniawski.
13 „ 1842 ur. się St. Niedzielski.
15 „ 1857 um. Karol Czerny.

Rok IV. Warszawa, 1 lipca 1911 r. № 13. Ogólnego zbioru № 67.

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



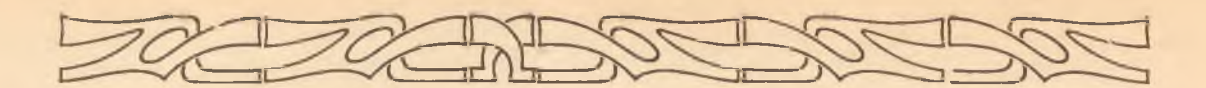
Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Muzyka w antraktach.

W rzędzie postulatów, zmierzających do reformy życia muzycznego drogą zaszczepienia i pogłębienia kultury estetycznej, jedno z miejsc naczelnych winna zająć sprawa muzyki antraktowej. Począwszy od połowy 18 wieku sprawę tę poruszano niejednokrotnie; nie braklo jej zwolennikow (Henryk Laube, Franciszek Liszt), jakkolwiek większość zwróciła się przeciw niej, dowodząc zapomocą krytycznych i polemicznych wywodów, że istniejąca dzisiaj praktyka teatralna jest poniżeniem zarówno sztuki dramatycznej jak i muzyki samej. Muzyka antraktowa jest wymownym wyrazem wad, zakorzenionych w współczesnem życiu artystycznem i wyrosłych na gruncie obojętności ogólu, nieuświadomionego należycie w zasadniczych kwestjach estetycznej kultury.

Dla uniknięcia nieporozumień dodać należy, że do muzyki, wypełniającej przerwy dramatyczne nie zalicza się muzyki, stworzonej z myślą o dramacie i towarzyszącej akcji scenicznej, gdyż jest to osobny rodzaj a raczej odrębna forma artystyczna muzyki: taką jest muzyka Beethovena do „Egmonta", Mendelssohna do „Snu nocy letniej", Griega do „Peer Gynta"—że ograniczymy się tylko do wzmianki o najbardziej znanych; — celem jej jest podmalowanie nastrojowego tła czy to w formie prologu dramatycznego czy epilogu, dopelniającego uczuciowej treści dramatu i mającego na wzór chóru starogreckiej tragedji potęgować wrażenie. Obie sfery artystyczne, słowo i dźwięk, nie płyną obok siebie osobnym korytem, lecz przenikają się wzajemnie i zrastają w organiczny obraz, ujęty w ramy dramatycznej akcji: stąd tylko jeden krok do muzycznego dramatu.

Inna rzecz z muzyką antraktową, dla której usprawiedliwienia trudno znaleźć bodaj jeden przekonywujący i decydujący argument. Nie idzie tu o formę, w jakiej się ją uprawia, nie o próby reformy, zdążające do jej uszlachetnienia, lecz wprost o zasadę, czy po pierwsze ta muzyka może być istotnie czynnikiem estetycznym, przyczyniającym się do spotęgowania wrażeń i powtóre, czy rola, którą się muzyce wyznacza, używając jej do wypełnienia przerw dramatycznych, odpowiada jej artystycznej powadze. Zadanie, które muzyka w antraktach ma spełnić, jest zgoła nie zaszczytne i nie pozostaje w żadnym związku z istotnym celem sztu-



ki; muzyka antraktowa bowiem zniża się do roli, jaką dawniej odgrywała „muzyka dworska“, stanowiąca dekoratywne ramy dla wystawnego życia płochej arystokracji, nurzającej się w bezmyślnym zbytku, lub też przypomina dawniejsze krotochwilne „intermedja“, między akty dramatu wtrącane i bawiące ucieszny mi figlami i groteskową komiką niewybrednych widzów. Poziom artystyczny wykonywanych w antraktach utworów jest po największej części nader nizki: w skład programu wchodzą niepowiązane nicią logiczną fragmenty oper, banalne tańce, odpychające mdłym sentymentalizmem piosenki, wykonane w sposób dyletancki, obrażający nawet elementarne poczucie estetyczne. Gdyby nawet program „antraktów“postawiono na pewnej wyżynie, dostrajając muzykę do charakteru dramatycznego utworu i wykonanie wykraczalo poza ramy rzemieślniczej roboty, to i wówczas jeszcze rola muzyki antraktowej nie uległaby zasadniczej zmianie ani nie przybrałaby szlachetniejszego wyrazu; w najkorzystniejszych warunkach bowiem muzyka antraktowa, służąc celom ubocznym, nie mającym organicznego związku ze sztuką, jest jednym z owych rozlicznych rekwizytów teatralnych, utrzymujących się w praktyce atawistyczną siłą bezwładności bez artystycznego i logicznego uzasadnienia. Jak trafnie zaznacza F. Liszt w artykule, omawiającym tę sprawę (Gesam. Schriften T. III 1), stawia się w teatrze słuchaczowi niemożliwe do spełnienia zadanie; oto ma słuchacz przez trzy lub więcej godzin śledzić z napiętą uwagą tok akcji dramatycznej, zaś w przerwach, koniecznych do upragnionego wytchnienia, wchłaniać w siebie nowe wrażenia dźwiękowe; albowiem skoro tylko spadnie zasłona, aż do chwili podniesienia jej, orkiestra wypełnia przerwę. Nerwy, podniecone lub wyczerpane minionem wrażeniem, które wywołały przesuwające się obrazy sceniczne, nie zdolne już są do słuchania muzyki, natrętnie cisnącej się w uszy i niweczącej nastrój ciszy i skupienia; toteż kto pragnie trwałych wrażeń lub chce ochłonąć po gwałtownem wstrząśnieniu psychicznem, ten ucieka od tej muzyki, sztucznie wtłoczonej w ramy teatralnej atmosfery; kto zaś z zajęciem potrafi słuchać orkiestry, której dźwięki mięszają się z szmerem rozmów w chaotyczną całość, temu brak subtelniejszego odczucia estetycznego i wrażliwości artystycznej. A zatem muzyka, wypełniająca przerwy dramatyczne nietylko nie zdoła przyczynić się do spotęgowania dramatycznego nastroju, lecz wprost paraliżując głębsze wrażenie, staje się szkodliwą zawadą, poniżającą stanowisko muzyki w dziedzinie innych sztuk pięknych, staje się hołdem, złożonym instynktom tłumu, pragnącego rozrywki za wszelką cenę. Dlatego chcąc dokonać reformy życia artystycznego nie półśrodkami, lecz w sposób radykalny utorować drogę do szczerej i wysokiej kultury estetycznej, należy muzykę antraktową bezwzględnie usunąć z sali teatralnej jako czynnik bezcelowy i pozbawiony artystycznego uzasadnienia; przez co przywróci się muzyce należną jej powagę i pierwotną czystość.

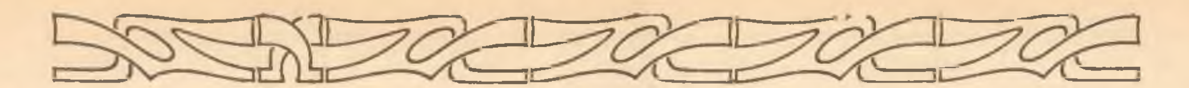
Ryszard Wagner a Polacy.

(Z autobjografji Wagnera p. t. „Mein Leben“).

W ogłoszonej niedawno autobjografji Wagnera spotykamy interesujące szczegóły, dotyczące stosunku Wagnera do Polaków. Oto co pisze twórca „Parsifala“:

Moje krótkie, lecz burzliwe życie studenckie wyrobiło we mnie nietylko zmysł do artystycznego kształcenia się, lecz współczucie i przejęcie się wszystkiemi innemi przejawami duchowego życia.

Nie odwracając się nigdy od muzyki, począłem interesować się namiętnie polityką, która już poprzednio, gdym jej się przyjrzał, wstręt we mnie wzbudziła. Przyczyną tego mojego zwrotu była polska walka o niepodległość. Sukcesy, osiągnięte przez



Polaków w maju 1831 r. wprowadziły mnie w podziw i zachwyt: zdawało mi się, że świat się odrodził, jakby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej. Lecz gdym się dowiedział o smutnym wyniku bitwy pod Ostrołęką, doznałem takiego wrażenia, jakgdyby świat się zapadł, runął. Mówiłem o tym z kolegami w knajpie, lecz ci oburzali się na mnie lub też wyśmiewali. Pierwszy raz dała mi się odczuć odwrotna strona obcowania ze Związkami studenckimi.

Tępili oni w zasadzie wszelkie objawy entuzjazmu, wprowadzali je na tory pedantycznej brawury, którą jedynie cechuje oschłość i udana obojętność na wszystko.

Zimna krew, bez szczypty humoru, z jaką upijano się i robiono długi, uchodziła za odwagę taką samą, jak obojętność na pojedynki. Później dopiero zrozumiałem, o ile szlachetniejszemi są zadania życia studenckiego i jak zgubny był duch, ożywiający młodzież. Na razie odczuwałem tylko osobiście szyderstwa i potępienia, zwrócone przeciw mojemu współubolewaniu nad ową nieszczęsną bitwą pod Ostrołęką. Muszę dodać, że te i tym podobne wrażenia skłoniły mnie do wycofania się jaknajprędzej z kół studenckich.

Jedyną rozrywką, na jaką sobie pozwalałem w owym czasie, były odwiedziny w cukierni Kintschy'ego, przy Klostergasse. Pochłaniałem tam świeżo nadeszłe dzienniki. Zdarzało mi się też spotykać ludzi jednakowych ze mną poglądów, zwłaszcza ludzi starszych, politykujących zawzięcie. Poczęły też mnie interesować dzienniki belletrystyczne. Czytywałem dużo, bez wyboru, zarówno dowcipy, jak i artykuły poważniejsze, gdy dawniej zajmowały mnie tylko rzeczy wielkie i fantastyczne. Nadewszystko jednak interesowała mnie walka Polaków; brałem w niej udział żywy. Oblężenie i wzięcie Warszawy odczułem jakby osobiste nieszczęście.

Nie zdołam opisać, jakie wrażenie sprawił na mnie widok pierwszych niedobitków armji polskiej, dążących przez Lipsk do Francji. Nie zapomnę nigdy tej chwili, gdym zobaczył garstkę tych nieszczęśliwych. Zakwaterowali się oni pod Zielonym Szyldem przy Fleischergasse. Byłem wprost przybity ich widokiem. Natomiast zapał mój nie miał granic, gdy w foyer lipskiego „Gewandhausu", w którym tego wieczora dawano symfonję c-mol Beethovena, ujrzałem grupę tych bohaterskich postaci, z kilku przywódcami Rewolucji polskiej na czele.

Zwróciła zwłaszcza moją uwagę rosła postać i męska twarz Wincentego hr. Tyszkiewicza; łączył powagę z nieznaną mi jeszcze zgoła pewnością siebie i swobodą. Ten człowiek o królewskiej postawie, w pięknym mundurze polskim, zupełnie wyrugował z mojego serca szacunek, żywiony dotychczas dla czupurnych bohaterów naszego studenckiego światka; wydali mi się po nim, jak nastroszone do walki koguty.

Byłem uszczęśliwiony, spotkawszy potem hrabiego w domu mojego szwagra, Fryderyka Brockhausa.

Miał on najwyższą sympatję dla nieszczęśliwych bojowników polskich, stał na czele komitetu, zajmującego się tymi rozbitkami i sam osobiście przez długi czas ponosił dla nich znaczne ofiary.

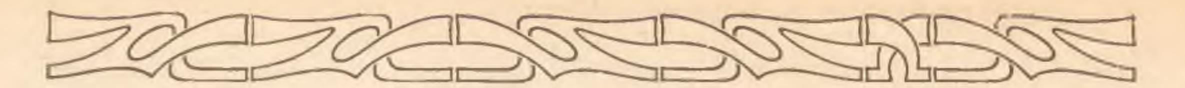
Odtąd dom Brockhausa stał się dla mnie pełnym uroku. Dokoła Wincentego Tyszkiewicza, który dla nas wszystkich był i pozostał punktem środkowym tego polskiego świata, skupiali się przez czas pewien inni dostojni emigranci. Pozostał mi w pamięci niejaki rotmistrz Baunzemer, odznaczający się bezgraniczną uprzejmością, niemniejszą lekkomyślnością i prześlicznym, poczwórnym zaprzęgiem; przelatywał w nim po mieście z szybkością doprowadzającą do pasji mieszczuchów lipskich.

Pewnego dnia miałem zaszczyt jeść obiad z gen. Bemem, którego artylerja zachowała się tak heroicznie pod Ostrołęką. Przez gościnny dom Brockhausa przesuwali się inni uczestnicy Rewolucji, sprawiając na mnie wrażenie bądź swoją wytrwałością, bądź melancholijno-marsowatą postawą. Lecz niezatarte wspomnienie zostawił jedynie Wincenty hr. Tyszkiewicz, jako prawdziwy ideał mężczyzny. Powziąłem dla niego cześć i miłość.

I on mię polubił; bywałem u niego prawie codzień, wśród gawęd cofał się chętnie do smutnej przeszłości. Gwarzyliśmy w cichych ustroniach zdala od zgiełku.

Zwierzał mi się też ze swoich niepokojów i zmartwień. Nie miał żadnych wieści o żonie i małym synku, pozostałych na Wołyniu. Robił go niezwykle interesującym tragiczny wypadek w jego życiu. Siostrze mojej Ludwice opowiedział te smutne dzieje.

Był już raz żonaty. Z pierwszą swą żoną odwiedził kiedyś jeden ze swoich pałaców: nagle wśród nocy, w oknie sypialnego pokoju ukazała mu się postać widmo-



wa i wezwała go kilkarotnie. Zerwał się, chwycił broń i zastrzelił... własną żonę, której przyszła do głowy myśl ekscentryczna ukazania mu się w postaci ducha.

Dzieliłem jego radość, gdy po pewnym czasie doniesiono mu o ocaleniu jego rodziny: przybyła wreszcie do Lipska żona z prześlicznym, trzyletnim synkiem, Januszem.

Przykro mi było, że nie mogłem powziąć takiej sympatji do owej damy, jak do jej męża, przeszkadzała mi w tem jej twarz, pokryta szminką. Zmizerowana kobieta próbowała w ten sposób ukryć smutny i zręczny wyraz oblicza.

Podążyła niebawem do Galicji, aby ratować co się da ze swoich dóbr, tam położonych a jednocześnie, aby u rządu austrjackiego wyrobić dla męża paszport, przy którego pomocy mógłby się dostać do Galicji.

Nadszedł Trzeci Maj. Ośmnastu, bawiących jeszcze w Lipsku, Polaków zgromadziło się przy uczcie w okolicznej gospodzie. Obchodzili rocznicę Konstytucji, nadanej ich krajowi. Z obcych, zaproszony był tylko przewodniczący lipskiego komitetu pomocy dla Polaków, oraz ja, w dowód niezwykłych względów i sympatji.

Był to dzień niezapomniany. Uczta zamieniła się w gawędę i sprowadzona z miasta muzyka na instrumentach dętych wygrywała nieustannie pieśni polskie ludowe; wtórowano im głośno, wreszcie rozległy się słowa pieśni Litwina (Zana).

Entuzjazm wywołała zwłaszcza piękna pieśń „Trzeci Maj". Wino i śpiew podnieciły umysły, wreszcie podzielono się na grupy i ulokowano na trawnikach w ogrodzie Wśród rozmów powtarzało się wciąż słowo: „Ojczyzna". Sen owej letniej nocy przelałem następnie w kompozycję orkiestrową w formie uwertury, której nadałem tytuł: Polonia.

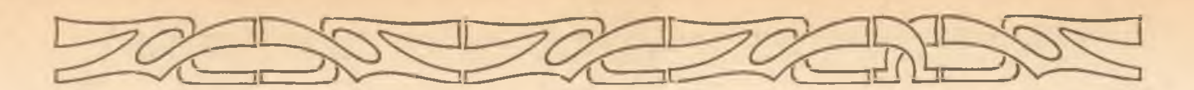
Nadszedł paszport mojego przyjaciela Tyszkiewicza; miał wyruszyć do Galicji prze Berno morawskie. Jego przyjaciele uważali to za ryzykowne. We mnie powstało pragnienie ujrzeć więcej świata. Tyszkiewicz zaproponował, że mnie ze sobą weźmie; matka zgodziła się na moją wycieczkę do Wiednia. Z ukochanym protektorem, w jego wygodnym powozie, wyruszyłem ekstrapocztą, towarzysząc mu do stolicy Moraw. Wziąłem ze sobą trzy skończone uwertury, jedną niedokończoną symfonję.

Zatrzymaliśmy się krótko w Dreźnie, gdzie bawiący tam zamożniejsi i ubożsi członkowie emigracji polskiej na cześć ukochanego hrabiego wydali w Pirale pożegnalną wieczerzę; wśród potoków szampana wznoszono zdrowie przyszłego „dyktatora Polski". Wreszcie rozstaliśmy się w Bernie, skąd nazajutrz dyliżansem wyruszyłem do Wiednia.

W sprawie Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego.

Podczas gdy w Londynie odbywał się kongres międzynarodowego Tow. muz. w prasie warszawskiej pojawiły się nawoływania do... bojkotu tej instytucji. Dla jakich powodów? Bardzo ważnych: hakatystyczne (tak!) względem polaków tendencje. Przytoczymy zresztą dosłownie akt oskarżenia (Porów. „Kurjer Warsz." z dnia 6 czerwca r. b.):

„Na IV-ym międzynarodowym kongresie muzycznym w Londynie wyłoniła się ponownie sprawa, o której już przed dwoma laty w naszem piśmie zabierał głos p. Czesław Lipaczyński, jako delegat (? P. R.) Tow. muzycznego warszawskiego na III-cim kongresie wiedeńskim (czuć zapach autoreklamy; między wierszami łatwo wyczytać nazwisko domniemanego inicjatora bojkotu. P. R.), mianowicie sprawa nieprzyznania głosu narodom, nie posiadającym samoistności politycznej. Jeśli to czynią kongresy, które są bezpośrednio czy też pośrednio związane z życiem polityki, w takim razie są poniekąd usprawiedliwione, ale zupełnie inaczej przedstawia się ta sprawa na kongresie muzycznym. Muzyka, najabstrakcyjniejsza ze sztuk, u wielu narodów, branych osobno, a rozległych obszarowo (wcale ładnie brzmi! P. R.), posiadająca własne cechy etnograficzne—nie może być w żaden sposób rozważana według klasyfikacji granic politycznych. Że zaś kongresy muzyczne „międzynarodowe" są kierowane złą wolą niemców (??), w których ręku spoczywa główny kierunek „międzynarodowego Tow. muzycznego", przeto polacy nie otrzymali „nazwy" narodu, wspólnie z czechami i węgrami. Gorący (tak!) protest muzyków polskich i następnie bojkot Towarzystwa hakatystycznego winien być jedną odpowiedzią tam, gdzie śród „17 sections Nationales" polacy (należy jeszcze dodać: czesi, węgrzy i finlandczycy. P. R.) miejsca nie mają".



Czytając powyższe „wezwanie“ do bojkotu ma się wrażenie, że autor albo nie zna bliżej organizacji „Międzynarodowego Tow. muz.“, albo też chciał się uwiecznić jako „obrońca narodu“ (czytaj: nowy Filip z Konopi). Jakkolwiek „hasło“ do bojkotu przebrzmi bez echa i możemy być najspokojniejsi, że żadnych poważniejszych następstw mieć nie będzie, zarzuty zaś czynione Towarzystwu są wprost urojone i miast oburzenia wywołują raczej ironiczny uśmiech pod adresem niewiadomego malkontenta, nie od rzeczy będzie przytoczyć list—odpowiedź p. Henryka Opieńskiego („Kurjer Warszawski“ z 23 czerwca), rzucający przedewszystkiem światło na przypisywany Towarzystwu hakatyzm, oraz wskazujący sposób utworzenia specjalnej sekcji krajowej polskiej.

„Z powodu odbywającego się od niedawna kongresu międzynarodowego Tow. muzycznego w Londynie—słowa p. H. Opieńskiego—rozeszły się, niewiadomo z jakiego źródła płynące wiadomości, które znalazły echa w naszej prasie, jakoby polaków niedopuszczano do reprezentacji w kongresie międzynarodowym. Ponieważ informacje te pozbawione są wszelkiej podstawy, czuję się w obowiązku, jako obznajmiony dokładnie z istotą rzeczy, przesłać następujące wyjaśnienie.

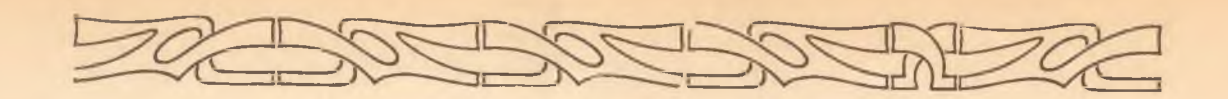
Międzynarodowe Tow. muzyczne, założone w 1899 r., którego zarząd wybierany na przeciąg dwuch lat, z wyjątkiem stałego skarbnika, szefa firmy Breitkopf i Haertel w Lipsku (A. Hasse), znajduje się obecnie w Londynie (prezes sir Al. Mackenzie, sekretarz Charles Maclean), dzieli się na sekcje oraz grupy miejscowe; podział ten zależny jest od ilości członków M. T. M. w danej miejscowości; prezes sekcji jest według statutów *eo ipso* członkiem prezydjum każdego kongresu; „grupy miejscowe“ przywileju tego nie posiadają.

Gdyby np. muzycy galicyjscy, dla których byłoby to najłatwiejsze, zechcieli zapisać się w odpowiedniej liczbie do M. T. M., to za piśmiennem zawiadomieniem prezesa i sekretarza mogliby utworzyć sekcję krajową polską dla Galicji, któraby była urzędownie na każdym kongresie reprezentowana. Ponieważ sekcji takiej dotychczas niema—nie z winy M. T. M. — więc pretensje, z nieuznania polaków na kongresie, są zupełnie bezpodstawne; polscy goście kongresu (w liczbie 5) traktowani byli z wyróżniającą uprzejmością, a wiadomości o referatach polskich nawet w niemieckich sprawozdaniach pomieszczano (np. „Voss. Ztg.“) na pierwszych miejscach; *współpracownictwo polaków w M. T. M. jest ze wszechmiar jaknajbardziej pożądane, a zainteresowanie się dziejami naszej muzyki w świecie zagranicznych uczonych wzrasta z każdym rokiem*“.

Podkreślamy ostatnie zdania p. Opieńskiego.

Usunięcie się polaków z Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego i odgrodzenie się murem chińskim od reszty świata, zaszkodziłoby co najwyżej nam samym. Dzięki przynależności do Towarzystwa i—co zatem idzie — uczestnictwu w kongresach, muzycy polscy zwrócili uwagę szerokiego świata na naszą muzykę i wywołali słuszne zainteresowanie się jej dziejami. Szanownego zwolennika bojkotu możemy zapewnić, że bez naszego udziału Międzynarodowe Towarzystwo egzystować dalej będzie; skutki bojkotu odbiją się jedynie na nas samych.

Zarzucając notorycznie Międzynarodowemu Towarz. hakatystyczne tendencje, niewiadomy obrońca praw narodu polskiego wskazuje za mało dowodów, któreby upoważniły do czynienia Tow. zarzutów z powodu szkodliwego działania na stronę polaków. Jeżeli nawet zgodzimy się na to, co zresztą tak nie jest, że ster rządu Tow. znajduje się w rękach niemców (optymiści słusznie twierdzą, że niewykluczona jest możliwość, że może się znajdować i w rękach polaków), to—jak dotychczas — stwierdzić możemy jedynie lojalne względem polaków postępowanie: stawianie nas na równi z innymi członkami Tow., a nawet wyróżnianie. Chyba nikt z polaków nie może się użalać, że nie był dopuszczony do udziału w kongresie, że ze względów narodowościowych zabroniono mu wygłoszenia „referatu“ (w wielu wypadkach na międzynarodowy kongres muzyczny nieodpowiedniego), lub że nazywano go niepolakiem. Jeżeli zarzucamy Towarz. Międzynarodowemu, że nie przyznało nam dotąd nazwy narodu, że w liczbie 17 sekcji niema sekcji polskiej, to czy naprawdę wina w tem Towarzystwa? Czy z naszej strony czynione były w tym względzie jakiekolwiek starania? Sekcji nie posiadają dotąd kraje z niezaprzeczoną samoistnością polityczną, czyżby i za to miało być odpowiedzialne Międz. Towarzystwo? Utworzenie sekcji zależne jest przedewszystkiem **od liczby członków danego kraju**, o tem nie powinni zapominać propagatorzy bojkotu Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego. *R. Ch.*



HENRYK OPIEŃSKI.

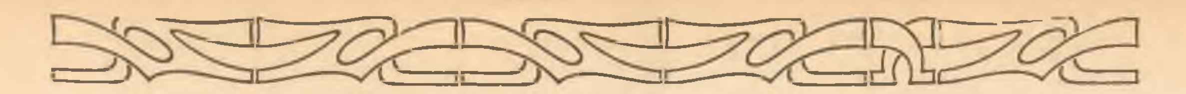
IV kongres Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego w Londynie.

Czwarty z rzędu kongres od czasu istnienia towarzystwa t. j. od r. 1899 odbył się w Londynie stosownie do uchwały powziętej na III-cim kongresie złączonym z stuletnim obchodem Haydna (w Wiedniu w r. 1909). Zjazd nie był tak liczny jak Wiedeński, ale w każdym razie nie ustępował mu pod względem jakościowym; polaków wiele mniej przyjechało niż wówczas (z Berlina Alicja Simonówna, ze Lwowa ks. Rudolf Nowowiejski i pp. Dr. Gruder i J. Fuhrman, z Warszawy niżej podpisany). Z gości zagranicznych najliczniej reprezentowani byli Niemcy. Z Wiednia przybyli Dr. Gwido Adler (równocześnie jako delegat rządowy) pp. Dr. E. Wellesz, Dr. Erwin Felber, Dr. Hertzka (dyrektor wydawnictwa Edition universelle); z Berlina prof. Dr. Kretschmar (delegat rządowy), prof. Dr. Seiffert, prof. Dr. Friedlaender, Dr. H. Leichtentritt, Dr. H. Goldschmidt, Prof. Dr. Johannes Wolf, Amelja Arnheim, Dr. W. Wolffheim etc., z Monachjum Profesorowie: Dr. Sandberger i Dr. M. E. Sachs, z Paryża: J. Ecorcheville, M. Griveau, H. Prunières, M. Calvacoressi etc., z Ratyzbony Dr. K. Weinman, z Rzymu prof. Barini, Dr. F. Torrefranca, z Nowary Dr. Vito Fedeli; z Helsingforsu przybył Dr. I. Krohn oraz kilku wybitnych przedstawicieli muzykologji — Szwecja i Norwegja wysłała dwuch tęgich uczonych prof. uniw. Dr. Hammerika i Tobjasza Norlinda; miała swego delegowanego Australja, nie mówiąc o Ameryce, która w pracach M. T. M. bardzo czynny bierze udział, a którą reprezentowali D-ra Sonneck z Waszyngtonu, Prof. Waldo S. Pratt z Connecticut, Prof. A. Stanley z Detroit i kilku innych; nawet Holandja, Rumunja i Meksyk zdobyły się na oficjalnych przedstawicieli.

Z angielskich muzyków wszyscy prawie, mniej lub więcej czynny udział brali w kongresie, który dzielił się na trzy kategorje: prace naukowe — koncerty i przyjęcia vel bankiety (jako nieodłączny czynnik podobnych zjazdów).

Prace kongresu odbywały się jak zwykle na posiedzeniach ogólnych i sekcyjnych. Rzecz dziwna, że komitet nie postarał się o odpowiednie dla obrad miejsce; nowy uniwersytet londyński w którego murach odbywał się kongres, przedstawia się bardzo paradnie od zewnątrz ale nie posiada widocznie jeszcze auli, bo ogólne zebrania odbywały się w jakiejś tymczasowej drewnianej hali przybranej żółto-niebieską gazą—niektóre zaś sekcje obradowały w długich salach egzaminacyjnych dzielonych tylko parawanami, tak że głośniej mówiący prelegenci przeszkadzali sobie nawzajem.

Na zebraniach ogólnych wygłosili referaty: Dr. G. Adler („O podziale historji muzyki na perjody"), Dr. M. Friedlaender „Niemieckie pieśni ludowe w stosunku do angielskich i amerykańskich", Sir Hubert Parry, Prof. Dr. J. Wolf, a na



uroczystem otworzeniu kongresu dnia 30 kwietnia przemawiał prezydent ministrów A. I. Balfour oraz reprezentanci Austrji, Francji i Niemiec.

Najwięcej zajmującemi były naturalnie posiedzenia sekcyjne, choć oczywiście niepodobieństwem było wysłuchać choćby najważniejszych referatów, które zresztą w programie jeneralnym podane były w obszernych, przez autorów dostarczonych streszczeniach.

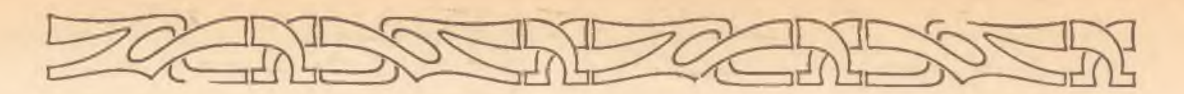
W sprawozdaniu też ograniczyć się muszę do najważniejszych.

W sekcji pierwszej (Historja) wymienić należy referaty: „Wprowadzenie muzyki orkiestrowej w Finlandji“ (Otto Andersen), „Angielscy kompozytorowie Suit w XVII wieku i ich dzieła wydane w Niemczech“ (panna Amelja Arnheim) „Klasyczne tańce francuskie XVII wieku, na podstawie potwierdzonych przez Ludwika XIV-go źródeł, po raz pierwszy zestawione w związku z należną muzyką“ (Prof. Dr. Buchmayer), „O konkretno-idealistycznych poglądach estetyki muzycznej w XVIII wieku“ (H. Goldschmidt), „Nowe źródła do studjów nad formami muzycznemi średniowiecza“ (Dr. Wolf), „O początkach uwertury francuskiej“ (H. Prunières), „Mathew Locke (1630 — 1677) jako kompozytor utworów kościelnych i teatralnych“ (Dr. W. Cummings), „O stosunkach muzycznych między Danją a Anglją w XVII w.“ (Dr. A. Hammerik), „Giov. Platti i znaczenie włoskiej Sonata per Cembalo w pierwszej połowie XVII wieku“ (Dr. F. Torrefranca), „Wiadomości o nieznanej, przypuszczalnie młodocianej Symfonji Beethovena, odnalezionej w Jena“ (Dr. Fr. Stein); ten referat był nadzwyczaj zajmującym. Dr. F. Stein — obecnie prof. uniw. w Jena (b. uczeń Riemanna w Lipsku) przedstawił utwór—noszący na kilku głosach orkiestrowych nazwisko Beethovena — odnaleziony w bibljotece t. zw. Koncertów Akademickich i przypuszczalnie mający być młodocianą — zapomnianą następnie Symfonją Beethovena. Wrażenie, jakie odnieśli słuchacze po przegraniu utworu, nie zdaje się jednak potwierdzać możliwości tego przypuszczenia, głównie z tego powodu, że jak na zapomniany i porzucony utwór młodociany forma Symfonji (w tonie C-dur) jest zbyt doskonałą — a obok ustępów zdradzających właściwości późniejszego stylu Beethovena jest więcej operowego patosu niż wpływu Haydna, który winien cechować najwcześniejsze dzieła autora Fidelja. Kwestja po obszernej dyskusji nie została jednak ostatecznie rozstrzygnięta.

Niżej podpisany wygłosił referat o „Pierwszych polskich operach i ich wpływie na epokę młodości Chopina“. Widoczne zainteresowanie w świecie muzykologów wzbudziło przedstawienie orkiestrowej partytury „Nowych Krakowiaków i Górali“ Kurpińskiego z r. 1816 stwierdzających nadzwyczaj *indywidualny* rozwój opery w Polsce w owych czasach.

W sekcji drugiej (Etnografja) przeważały oczywiście referaty o pieśni ludowej (irlandzkiej: A. Corbett-Smith) angielskiej Fr. Keel, rumuńskiej (Dr. S. Sihleanu). Dla historji naszego tańca bardzo doniosłe znaczenie miał referat Dr. Tobjasza Norlinda z Tomelilla w Szwecji (prof. Uniw. w Lund) p. t. „Polskie tańce jako tańce ludowe poza obrębem Polski“.

Badania prof. Norlinda dały wyniki, wskazujące na to, że taniec, podobny do naszego *mazura* (prawdopodobnie Nachtantz jako forma samoistna), bezwątpienia z Polski do Szwecji przyniesiony, istniał tam już w połowie XVII-go wieku; wogole twierdzi Dr. Norlind, że większa część tańców ludowych szwedzkich (najbardziej popularny taniec nazywa się „Polska“) jest pochodzenia polskiego; Polonez (zwany Polonessa) rozwinął się tam już w początkach XVIII-go wieku. Najważniejszym dla nas przyczynkiem jest opublikowanie przez referenta kilkudziesięciu tańców polskich różnego typu (zbiór ten w osobnej odbitce otrzymali słuchacze



referatu) znalezionych w bibljotekach szwedzkich (przeważnie w Upsali i Kalmarze). Wzory czysto polskiego Poloneza z *pierwszej* połowy XVIII-go wieku, które można uważać za bezpośrednio związane z typem Polonezów Ogińskiego wypełniają tę lukę w historji naszego tańca, jaka nie pozwalała dotychczas przeprowadzić badań ściśle chronologicznych nad charakterystyką naszego tańca. Jedynym bowiem dotąd autentycznym materjałem do badań w pierwszej połowie XVIII-go wieku były Polonezy Bacha i Haendla oraz lipskie wydanie zbioru tańców Sperontesa: „Singende Muse an der Pleisse". Praca Dr. T. Norlinda zasługuje na wielką z naszej strony wdzięczność i uznanie.

W sekcji *trzeciej* (Teorja, Akustyka i Estetyka) ogólne zainteresowanie obudził referat znanego krytyka paryskiego (z urodzenia Greka) Dr. M. Calvocoressiego: „O możliwości znalezienia klucza do systemu muzycznej estetyki" — następnie M. Griveau: „O znaczeniu i wyrazie muzyki absolutnej", A. Menchaca (z Buenos Aires) objaśnienia do omawianego dużo w ostatnich czasach (zwłaszcza w fachowej prasie francuskiej) nowego systemu pisowni nut, oraz prof. Dr. Steina z Monachjum: „O ćwierćtonach".

W sekcji *czwartej* (Muzyka kościelna) zabierali głos w sprawach więcej specjalnego znaczenia H. Bewerunge, J. Biehle, Dr. C. Rootham (z Cambridge „O nauce śpiewu chłopców" illustrowanej doskonale wyćwiczonym chórem chłopięcym), Dr. K. Weinman (z Ratybony). Z wykładem „O ogólnem znaczeniu muzyki kościelnej" wystąpił ks. R. Nowowiejski ze Lwowa (brat kompozytora Feliksa N.). Przez nieścisłość do sekcji IV zaliczonym został więcej etnograficzne jak kościelne znaczenie mający referat pani E. Lineff z Moskwy „O Psalmach i śpiewach sekt ruskich na Kaukazie" (z przykładami autentycznych śpiewów, oddanych za pomocą gramofonu).

Sekcja piąta (Instrumenty muzyczne) miała stosunkowo najmniej referatów; najbardziej zasługującemi na uwagę były: Dr. Scheurleera (z Hagi): „O Ikonografji muzycznych instrumentów" oraz prof. I. Wolfa „O tabulaturach gitarowych".

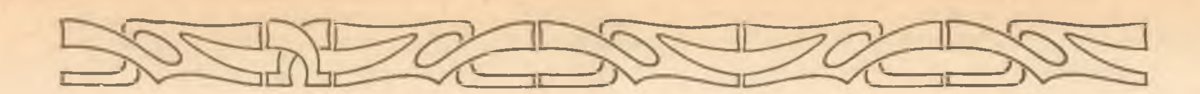
W sekcji szóstej (Bibljografja, Organizacja, Kwestje bieżące) poruszano bardzo zajmujące sprawy; prof. Vito Fedeli (z Nowary) mówił „O nauczaniu kompozycji w Instytutach muzycznych", Pastor Dr. Sannemann poruszał kwestję: „Kanonu w szkolnej nauce śpiewu", Dorsan van Reysschoot proponował reformy w notacji partytur orkiestrowych w wydaniach t. zw. popularnych, Herman Gütter z Królewca przypomniał szczegóły o wystawieniu pantomim Mozarta, program „rewizji całkowitego wydania dzieł Beethovena" przedłożył Dr. F. Spiro z Rzymu, prof. Dr. M. Seiffert mówił o „Krytycznym wydaniu angielskiej muzyki Wirginałowej" a Dr. H. Springer „O postępach w muzycznej bibljografji".

W tejże sekcji wystąpiła z wyczerpującym referatem (po angielsku) panna Alicja Simonówna zdając sprawę z swych cennych poszukiwań tyczących tabulatur lutniowych w prywatnych zbiorach berlińskich.

Z tego pobieżnego sprawozdania można zdać sobie sprawę, że czysto naukowy plon kongresu był obfity, choć wbrew utartemu na tego rodzaju zjazdach zwyczajowi, nie uchwalono—w sprawach tego wymagających—na ostatniem plenarnem posiedzeniu żadnych rezolucji—co jedynie na karb pewnej chaotyczności organizacji poczytać należy.

* *

Obok strony naukowej—drugą nader zajmującą częścią kongresu był szereg koncertów poświęconych prawie wyłącznie muzyce *angielskiej*, który też dał dokładny obraz jej historycznego rozwoju. Dzisiejszy stan muzyki orkiestrowej



w Anglji streszczonym był w programach dwuch koncertów w Queen's Hall z udziałem dwuch najlepszych londyńskich orkiestr (Queen's Hall i London Symphony Orchestra) pod dyrekcją kompozytorów. Pierwszy koncert (30 maja) obejmował kompozycje: Williamsa (Norfolk Rhapsody nr. 1), Stanforda (Prelud do Stabat Mater), Cordera (Duet z opery „Ossian" akt II), Mackenziego (Humoreska: Rapsodja Szkocka nr. 3), Parry'ego (Warjacje symfoniczne) Daviesa (5 pieśni z tow. orkiestry), von Ahn Carse'a („In a Balcony" poemat symfoniczny), Holbrooke'a („Byron" Tone-poem); na drugi koncert 1 czerwca złożył się program jeszcze dłuższy: Bell: poemat symfon. „The Shepherd"—(Pasterz), F. H. Cowen „Phantasy of Life and Love" (Fantazja życia i miłości), Purcell (jedyny z dawniejszych autorów figurujący na programach współczesnych kompozycji nb. w instrumentacji Stanforda) wyjątki z oper przepysznie śpiewane przez panią Muriel Foster; Edward Elgar II-ga Symfonja (Es-dur), Coleridge—Taylor wyjątek z opery „Hiawatha" (śpiew p. Ben Davies), Ethel Smyth: uwertura: The Wreckers (Rozbitki) pod dyrekcją autorki—podobno pełnej temperamentu sufrażystki, E. German: Valse gracieuse i Saltarelle ze suity d-mol (utwory stanowiące typ t. zw. „Garten musik") oraz W. Wallace: poemat symf. „Villon".

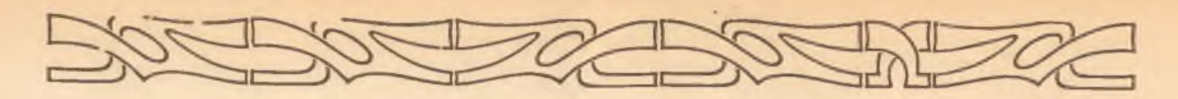
Ogólne wrażenie z tego długiego szeregu dzieł da się sformułować jasno w zdaniu, że mimo nadzwyczaj świetnej kultury artystycznej, mimo szkoły doskonalej [w duchu jednak raczej konserwatywnym—wpływów najnowszych niemieckiej (Strauss, Reger) lub francuskiej (d'Indy, Debussy) muzyki ani śladu] Anglja nie posiada żadnego gienjalnego twórczego talentu. Najwybitniejszym z wymienionych autorów zdaje się być *Elgar* (jego warjacje orkiestrowe dyrygował swego czasu u nas Henryk Melcer)—którego Symfonja II-ga posiada ustępy nadzwyczaj zajmujące i stosunkowo najwięcej posiada rozmachu i fantazji.

W innych dziełach (często z użyciem ludowych tematów komponowanych) panuje przeważnie bezbarwny choć wzorowy akademizm.

Gienjusz muzyki angielskiej objawił się daleko silniej w utworach dawnych mistrzów a więc madrygalistów i wirginalistów z epoki królowej Elżbiety a przedewszystkiem późniejszego Henryka *Purcella* (1658—1695) znanego w historji muzyki twórcy narodowej opery angielskiej. Purcell, którego utwory (prócz wspomnianych już arji) wykonano na koncertach wokalnych: Huddersfield Choral Society (w Queen's Hall 1-go czerwca pop.), Historical Chamber Concert (30 maja w Aeolian Hall) oraz na koncercie muzyki kościelnej w katedrze św. Pawła — był pierwszorzędnym mistrzem, którego muzyka tak wokalna jak instrumentalna posiada zaklęty czar natchnienia dominujący nad epokami i stylami; słysząc te chóry, te Adagia z sonat o pełnej, melodyjnej linji czuje się w Haendlu odbicie tego wpływu, jakiemu w Anglji uledz musiał.

Kultura muzyczna angielska objawia się wogóle najsilniej w muzyce chóralnej; chóry mięszane w Anglji—prawie wyłącznie amatorskie—posiadają dyscyplinę i wyrobienie artystyczne bardzo wysokie zwłaszcza w wykonywaniu dawnych utworów wielogłosowych (są specjalne stowarzyszenia śpiewające wyłącznie prawie Madrygały z XVI i XVII go wieku). Sądząc z prób tych dawnych chóralnych kompozycji, autorów znanych po za granicami Anglji najczęściej jedynie z nazwiska jak Gibbons, William Byrd, John Wilbye lub nieznanych prawie wcale jak Thomas Tomkins, Francis Pilkington, John Farmer, można zrozumieć najzupełniej to rozmiłowanie i ten kult jakim darzona jest dawna muzyka w Anglji.

Ale nie tylko wokalne utwory z XVI i XVII wieku zasługują na baczniejszą uwagę; solowe utwory na Harpsikord wspomnianych już Gibbonsa i Byrda,



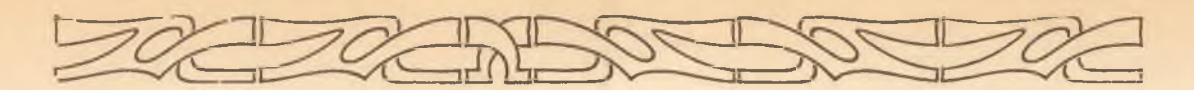
Sonaty na skrzypce i harpsikord, Tria i t. p. Purcella lub późniejszych Simpsona, Naresa (wiek XVIII), Boyce'a (wiek XVIII) stanowią piękną samoistną literaturę kameralną — świadczącą o bardzo wysokim rozwoju kulturalnym a pod względem talentów wyższą niż współczesna angielska, której próby słyszeliśmy na koncercie poświęconym „Modern English Chamber Music" w Aeolian hall 2 czerwca. O nowoczesnych autorach kwartetów, sonat, pieśni jak: Frank Bridge, I. B. Mc Ewen, Arnold Bax, Hubert Bath, E. Walker etc. etc. powiedzieć można to samo co o autorach utworów orkiestrowych: dużo kultury—mało indywidualności.

Z chórów kościelnych imponował wykończeniem interpretacji chór mięszany (bez kobiet) katedry św. Pawła (utwory Gibbonsa, Byrda i przepyszny Anthem Purcella); słabszym okazał się chór katolickiej katedry Westminsterskiej.

Widoczną lukę w całokształcie sztuki muzycznej w Anglji stanowi brak opery; dzieła Purcella nie miały godnych następców—obecnie też Anglja nie mogła pochwalić się żadnem własnem dziełem operowem—na uczczenie członków kongresu dano w Covent Garden — Rigoletto; mimo znakomitej obsady (Tetracini, Mac Kormick, Sammarco) była to średniej miary przyjemność. Poza wymienionemi koncertami produkowała się także banda gwardji królewskiej (wstęp do Trystana i Izoldy!!) oraz większe przyjęcia jak u Lorda Mayora lub w Grocers Hall połączone były z koncertami, których oczywiście słuchało się już tylko od niechcenia...

JAN SVENDSEN.

Przyłączenie się Norwegji właściwie całego półwyspu skandynawskiego do ogólno europejskiej kultury muzycznej nie należy do zbyt oddalonej przeszłości. W ostatnich czasach związek pomiędzy europejską kulturą muzyczną i skandynawską staje się coraz trwalszym. Twórczość Griega, Svendsena, Sindinga charakteryzuje już odrębna szkoła, która do historji rozwoju muzyki w Europie wnosi zupełnie nowe elementy. Zwłaszcza twórczość Griega spowodowała, że oczy Europy zwróciły się na północ i wzbudziła niemałe zainteresowanie się muzyką mieszkańców fjordów, a współcześni Griegowi artyści tej miary co Ibsen i Björnson lub malarze Wesenskjold i Liljenfors przyczyniają się z nim do zapoczątkowania stylu skandynawskiego. Rozwój muzyki norweskiej zwłaszcza symfonicznej, kameralnej i instrumentalnej przypada na wiek ubiegły. To co przedtem zrobiła Norwegja na polu muzycznem ogranicza się przeważnie do skrzętnego zbierania i pielęgnowania muzyki ludowej (pieśni, tańce, melodje). Za pierwszego symfonistę i kameralistę *norweskiego* (nie licząc Arnolda, niemca z pochodzenia) uważany jest Svendsen, wespół z Nordraakiem współczesny Griegowi. Obaj: i Svendsen i Nordraak zaliczani są do poprzedników twórcy muzyki do „Peer-Gynta". Rodzajem twórczości, jak również sposobem wypowiadania się Grieg i Svendsen, dwaj najwybitniejsi przedstawiciele muzyki norweskiej, różnią się bardzo. Svendsen uprawiał gałąź twórczości kompozytorskiej przez Griega najmniej dotykaną, mianowicie: symfoniczną i kameralną; za to muzyka Griega ma więcej zabarwienia nacjonalistycznego, jest głębsza, bardziej oryginalna i doskonalsza. Pod przyszłą karjerę kompozytorską Svendsen podłożył odrazu trwałe podwaliny, pisząc dzieła tej miary co symfonja D-dur (op. 4) i wspaniały oktet (op. 3), któremi zaprezentował się Europie, jako kompozytor pierwszorzędnej miary i pierwszy symfonista i kameralista rodzinnego kraju. Obok tych dzieł symfonja B-dur op. 15, dwa kwartety smyczkowe op. 1 i 20, kwintet op. 5, koncerty: skrzypcowy i wiolonczelowy, cały szereg utworów symfonicznych i koncertowych w tej liczbie cztery rapsodje norweskie, popularna Zorahayda, „Karnawał paryski", „Karnawał norweski", śliczny romans skrzypcowy G-dur należą do stałego repertuaru koncertów europejskich. Poważne rozmiarami kompozycje okolicznościowe, jak polonez uroczysty, marsz korona-



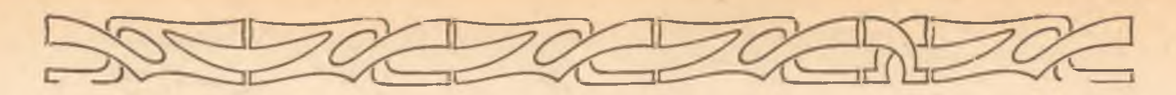
cyjny, marsz pogrzebowy na cześć Karola XV, oraz ilustracje do dramatów: „Sigurd Slembe“ Björnsona, „Romeo i Julja“ i in. to także świadectwa talentu kompozytorskiego Svendsena Z dwuch symfonji Svendsena druga (B-dur) cieszy się największą popularnością. Jest to doskonały wzór norweskiej muzyki symfonicznej, zaprawiony folklorem (część ostatnia) i nacechowany doskonałem władaniem fakturą kompozytorską. Dużo rysów wspólnych z symfonją B-dur tak co do charakteru jak i opracowania mają i niektóre kompozycje kameralne Svendsena, które wraz z sonatami i kwartetami Griega i Sindinga stworzyły w muzyce norweskiej styl kameralny. Z tej trójcy koryfeuszów muzyki norweskiej Griegowi słusznie daną jest nazwa kolorysty narodowego, Svendsen i Sinding uważani są za mistrzów formy muzyki kameralnej. W pozostałych kompozycjach orkiestrowych Svendsen jest wyznawcą muzyki programowej typu berliozowskiego. W karnawałach: „paryskim“ i „norweskim“ nie trudno zauważyć podobieństwa z „Karnawałem paryskim“ Berlioza. Nie nazywa się to jednak, aby Svendsen imitował utwór Berlioza. Nie, pod tym względem był w dostatecznej mierze samodzielny, również nie dosłuchamy się odgłosów lisztowskich rapsodji w rapsodjach norweskich Svendsena. Tylko pod względem kolorytu orkiestrowego i strony architektonicznej Svendsen nie poszedł ani kroku dalej, aniżeli jego wielcy poprzednicy — nauczyciele w dziedzinie programowej muzyki symfonicznej. Korzysta z gotowych form, form tych nie rozwija, nie stara się nawet zindywidualizować. Ale i w te gotowe formy Svendsen wkłada niekiedy bogactwo folkloru. Świadczą o tem i niektóre rapsodje i Karnawał norweski. Z innych utworów Svendsena na szczególną uwagę zasługuje „Zorahayda“ i romans skrzypcowy, także „Dwie melodje islandskie“ na orkiestrę smyczkową, rodzaj preludjów, w których zapoznaje nas Svendsen z islandską muzyką ludową.

Wogóle w osobie Svendsena Norwegja miała kompozytora może mało jaskrawego pod względem tendencji nacjonalistycznych, za to o europejskim pokroju, doskonałego mistrza formy i instrumentacji, kompozytora, którego talent niepospolity przejawia się w różnych gałęziach twórczości muzycznej, poczynając od symfonji a kończąc na dziełach kameralnych i pieśni.

Popis szkół muzycznych.

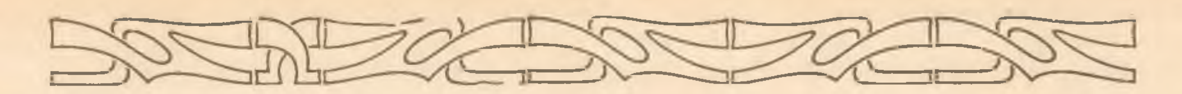
Szereg popisów tegorocznych rozpoczęła klasa operowa Warszawskiego Instytutu Muzycznego, pozostająca pod kierunkiem prof. Chodakowskiego. O wyniku popisu pisaliśmy na innem miejscu w ostatnim zeszycie. Był on — powtarzamy — nadwyraz udatny; chwilami zdawało się, że mamy do czynienia (zwłaszcza pod względem gry scenicznej) nie z uczniami, a z artystami zawodowymi. Takiego wykonania „Porwania z seraju“ nie powstydziłaby się nawet pierwszorzędna scena zawodowa. Do powodzenia przyczynili się i wykonawcy ról, i chóry, i orkiestra, i reżyserja. Znać było, że całość przygotowała ręka rutynowana, ręka artysty świadomego celów. Już sam wybór dzieła, wymagającego od wykonawców nietylko głosu, dobrej techniki, ale i dużej muzykalności i zrozumienia stylu muzyki Mozarta, przemawia bardzo pochlebnie na korzyść kierownika klasy. Co zaś najbardziej imponowało, to swoboda z jaką młodzi adepci sztuki obracali się na scenie. Gra np. pani Cieślewskiej (doskonała Blonda, subretka), posiadającej prawdziwy nerw sceniczny i dużo temperamentu, lub p. Kościałkowskiego (Ośmina) nie pozostawiała nic do życzenia. Pod względem głosowym wszyscy biorący udział przedstawili się bardzo korzystnie. Naturalnie zastrzeżenia są tu niezbędne, np. co do doskonałości technicznej, na której zbywa jeszcze niektórym wychowańcom; jest to jednak kwestja czasu i dalszej pracy. Jako przymiot, wspólny wszystkim wykonawcom ról (śpiewanych) zaznaczyć należy dobrą dykcję.

Konstancją była p. Wieniawa, posiadaczka doskonale już wyrobionej koloratury, nie zawsze tylko miłej w brzmieniu i grzeszącej czystością intonacji. Ładne głosy mają pp. Kościałkowski i Bobrowski (Belmonte). To smo da się powiedzieć o głosie p. Cieślewskiej, dodać tylko należy, że jest niewielki. Najmniej zaawansowanym w technice śpiewaczej i najskromniej wyposażonym przez naturę w głos, okazał się p. Morawski (Padrillo). Chóry i orkiestra sprawiały się doskonale. Pałeczka kapelmistrzowska spoczywała w ręku dyr. Barcewicza.



W dwa tygodnie po popisie klasy operowej odbył się w Teatrze Wielkim doroczny akt publiczny Instytutu Muzycznego. Nie należał on w tym roku ani do świetnych, ani do zbyt interesujących. Przyczyniły się do tego: brak uzdolnionych uczniów, nieobecność na popisie orkiestry choćby do towarzyszenia solistom, oraz brak kandydatów z klas: kompozycji i organowej. Nie popisywały się także i chóry, które na równi z orkiestrą zajęte były w ciągu roku szkolnego studjowaniem „Porwania z seraju"; brakło więc czasu na przygotowanie programu na popis. Kilka osób popisujących się publicznie notowano już na popisach lat ubiegłych (pp. Rubinraut, Friedman i pp. Heintze, Zieliński); z jednej strony jest to dobre, bo można śledzić rozwój talentu wychowańca, z drugiej jednak świadczy o braku uzdolnionych uczniów, (w czem naturalnie trudno dopatrywać się winy szkoły). Oprócz klas fortepjanowych, skrzypcowej, wiolonczelowej i śpiewu solowego większą połowę programu wypełniły popisy na instrumentach dętych i zespołów kameralnych. Najliczniej i najkorzystniej przedstawiła się klasa fortepjanowa prof. Michałowskiego. Z trojga popisujących się (panny: Friedman i Rubinraut i p. Heintze) palma pierwszeństwa należy się ostatniemu (p. Heintze) zwłaszcza za daleko posuniętą sprawność techniczną, duży ton i temperament (grał I cz. koncertu b-mol Czajkowskiego). Techniczne zalety posiada gra pp. Friedman i Rubinraut. Pierwsza odegrała koncert Lapunowa, druga pierwszą część sonaty b-mol Chopina. Fortepjan miał jeszcze jedną przedstawicielkę w osobie p. Kononowicz z klasy prof. Jaczynowskiej. O grze p. Kononowicz (koncert Paderewskiego cz. I-sza) mówiąc nawiasem ani porywającej, ani posiadającej przypisywane jakieś nadzwyczajne cechy artystyczne, powiedzieć można, że jest poprawna, pod względem technicznym doskonała. Dyr. Barcewicz zaprezentował jednego ucznia p. Kuca; grał 2 części koncertu Vieuxtempsa, wykazując b. dobrą szkołę, smak w frazowaniu, czystość intonacji i dość duży ton. P. Zieliński, wiolonczelista (klasa prof. Cinka), w koncercie Dawydowa wykazał daleko posuniętą technikę, obok doskonałej cantileny i smak w artystycznem traktowaniu utworu. Klasy śpiewu solowego miały jedyną przedstawicielkę w osobie p. Balczewskiej (klasa prof. Chodakowskiego). Doskonale zaprezentowała się klasa muzyki kameralnej prof. Cielewicza (pp. Epstein, Sanioki, Zieliński i Walter); w wzorowem wykonaniu kwartetu Areńskiego uwydatniło się dużo cennych zalet, jak zgodność rytmiczna, uwzględnianie odcieni dynamicznych, przejrzystość i dokładność interpretacji. Klasy instrumentów dętych stanęły do apelu prawie w komplecie; grały zespoły: fagocistów z klasy prof. Kamaszewskiego i waltornistów z klasy prof. Malinowskiego, na flecie popisywał się p. Dzikowski, na oboju p. Gruntowicz, na trąbce p. Kozłowski, na klarnecie p. Czertin. Dało to możność z jednej strony skonstatowania pracy i zdolności pedagogicznych profesorów tych klas, z drugiej jednak nużył bardzo często niekrytyczny dobór kompozycji przeznaczonych na popis (np. „Chór strzelców" anonimowego kompozytora na 4 waltornie) i powtarzający się z roku na rok ten sam repertuar; np. p. Singera koncert na obój spotkać można w każdym programie popisu konserwatorjum. Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że literatura muzyczna instrumentów dętych zarówno drewnianych jak i metalowych jest niesłychanie ubogą, w każdym razie i w niej można zrobić wybór; niektórzy z wspomnianych uczniów jak np. pp. Dzikowski, Gruntowicz i Czerbin opanowali dobrze swój instrument i imponowali sprawnością techniczną.

O ile popis Instytutu Muzycznego (konserwatorjum) powszechnie nazwano „słabym", o tyle popis szkoły Towarzystwa Muzycznego zaimponował wszystkim i złożył dużo dowodów dobrego kierunku szkoły. W popisie brały udział wszystkie klasy szkoły, a więc fortepjanowa (kierownik p. Domaniewski), organowa (p. Łysakowskiego), skrzypcowa (p. Michałowicza), śpiewu solowego (p. Myszugi), kontrapunktu i form (Feliejana Szopskiego). Pierwszą z tych klas reprezentowały panie: Domańska i Męczyńska i p. Tolkacz. Na czoło tej trójcy wysunęła się p. Domańska (koncert Es dur Liszta), wirtuozka o wybitnym i dojrzałym talencie, odczuwająca doskonale intencje kompozytora, imponuje przytem techniką subtelną w szczegółach, dużą dozą temperamentu i tonem pełnym; gra jej zupełnie zrównoważona przechodzi daleko poza poziom gry uczniowskiej. Mniejsza suma zalet przypada na korzyść p. Męczyńskiej (I część koncertu d-mol Rubinsteina): ton nieduży, w odpowiednich miejscach mało śpiewny, technika daleko posunięta. Mały ton posiada i p Tolkacz (koncert b-mol Czajkowskiego); kwalifikuje się mimo to na pjanistę poważnego w czem dopomaga mu i sprawność techniczna, i duże poczucie muzykalności. Z dwuch uczennic p. Myszugi: (pp. Rzepecka i Friedmanówna) panna Friedmanówna zasługuje na gorące słowa pochwały; duży piękny głos, dźwięczny jak metal, dobra dykcja, wyrównana technika, to cenniejsze cechy



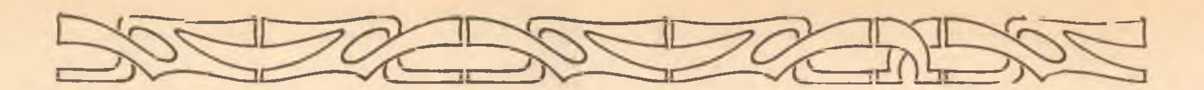
śpiewu p. Friedmanówny; doskonałej odtwórczyni arji z „Halki“; wróżyć należy powodzenie na scenie. Śpiewem p. Rzepeckiej nie zachwycałem się zbytnio. Klasa gry skrzypcowej p. Michałowicza dostarczyła trzech uczniów, pp.: Nudelmana (koncert Mendelssohna), Kagana (symfonja hiszpańska Lalo) i Buchnera (koncert Beethovena). Rysem charakterystycznym wszystkich trzech jest czystość tonu (p. Buchner stanowił chwilami wyjątek) i opanowanie instrumentu. Ton każdy z nich ma ładny, choć niezbyt duży. Najkorzystniej wyróżnił się p. Kagan; wykonanie np. ostatniej części symfonji hiszpańskiej stało na wysokości wymagań artystycznych. P. Buchnerowi w interpretacji Beethovena przeszkadzała najwidoczniej trema, i to było powodem, że gra jego nie zawsze korzystnie świadczyła o jego zdolnościach wirtuozowskich. Miłą niespodziankę zrobił p. Szopski prezentując po raz pierwszy swą klasę kontrapunktu i form. Uczeń tej klasy, p. Tołkacz, w odtworzonych przez się warjacjach fortepjanowych z końcową fugą złożył dowody zarówno uzdolnienia kompozytorskiego, jak i dobrego kierunku pod jakim się znajdował. Popis rozpoczął p. Karnaszewski z klasy p. Lysakowskiego wykonaniem na organach toccaty Hessego. Biorącym udział w popisie towarzyszyła orkiestra pod kierunkiem p. Konopaska. Większość nazwisk uczniów i uczennic (np. pp. Friedmanówny, Rzepeckiej, Męczyńskiej, Domańskiej i pp: Totkacza, Kagana i in.) znana jest również z zeszłorocznego popisu i z koncertów (wieczorów) Towarzystwa Muz.

Szereg popisów zakończyła szkoła śpiewu p. Marji Sobolewskiej. Z nadzwyczaj pokaźnej liczby popisujących się nie było ani jednej wyróżniającej się bogactwem materjału głosowego adeptki sztuki śpiewaczej. Pod tym względem najlepiej przedstawiła się p. Rejnowa, następnie p. Krywicka i Lewkowiczówna. Talent jako śpiewaczka koloraturowa zdradza p. Stagieńska. Głos jednak i strona techniczna wymagają dużego nakładu pracy; nie mogłem sobie tylko wytłumaczyć, dlaczego p. Stagieńska śpiewa już tak trudne rzeczy, jak warjacje Procha. Czy to nie zawczesnie? Na zaznaczenie zasługują wykonane pod dyr. H. Opieńskiego numery zbiorowe („Pieśń wieczorna“ Haydna, „Narzeczony“ Brahmsa, „Nänie“ Schumanna). Akompanjowali: p. Zielińska i pp. Starczewski i Michalski. Pod adresem tego ostatniego mała prośba: dyskretniejsze towarzyszenie, nie zagłuszanie solisty, słowem zaprzestanie popisywania się w akompanjamencie siłą tonu i temperamentem—zwłaszcza tam, gdzie to jest zbyteczne. *R. Ch.*

Opera popularna.

W sali koncertowej Doliny Szwajcarskiej rozpoczęła żywot nowa instytucja muzyczna mianująca się „Operą popularną“. Sądząc z tytułu i zapewnień piśmiennych, „Opera popularna“ ma na celu „uprzystępnienie przybytku sztuki dla najszerszych mas społeczeństwa, a tym samym szerzenie kultu muzyki rodzimej (oby tak było!)“. Idea bardzo piękna i godna życzliwego poparcia, zwłaszcza ze strony tych, dla których jest powzięta. Jaka będzie przyszłość „Opery popularnej“ — instytucji bardzo pożądanej i mogącej odegrać w naszem życiu muzycznem dominującą rolę — trudno przewidzieć; zależeć to będzie od wielu okoliczności, przedewszystkiem jednak od *naprawdę popularnych cen*, które — jak obecnie — nie tylko nie są *popularne* ale wygórowane (od 50 kop. do 2 rb. 70 kop.). Dalej: impreza—w miarę środków i powodzenia—pomyśleć musi o odpowiedniejszym przybytku, na scenie bowiem, na której rozpoczęła swą pracę, nie tylko poważniejsze widowisko operowe, ale nawet występy trupy amatorskiej z Koziej Wólki na powodzenie liczyć nie mogą. Jeżeli więc „Halka“ na inauguracyjnem przedstawieniu „Opery popularnej“ robiła chwilami wrażenie parodji, to przyczyniała się do tego w pierwszym rzędzie scena, odpowiednia pod względem rozmiarów raczej na teatr marjonetek. Siły artystyczne „Opery popularnej“ rekrutują się w przeważnej części z amatorów, dla których scena była dotąd „terra incognita“. Są między nimi i artyści zawodowi, ci jednak stanowią procent bardzo mały. Naturalnie, przy takim składzie trupy o czemś doskonałem, o prawdziwej sztuce mowy być nie może. Ta okoliczność powstrzymuje mnie od surowszej krytyki.

W przedstawieniu brały udział panie: Zofja Mingardi (Halka) zawodowa śpiewaczka sceniczna, Nowicz (Zofja) i panowie: Kelter (Janusz), Dziedzicki (Jontek) znany



z licznych występów estradowych i Szeller (cześnik), artysta doskonale wyróżniający się z całego zespołu. Pięknością głosu jednał sobie sympatję słuchaczy p. Dziedzicki. Chóry dobrze wywiązywały się z zadania; wyjątek stanowił akt ostatni, w „Ojcze z niebios" np. czystość brzmienia pozostawiała bardzo dużo do życzenia. Na szczególne pochwały zasłużył kapelmistrz, p. Dworzaczek; kierując orkiestrą nowo zorganizowaną i prawie wcale nie zgraną, złożył dowody doskonałego panowania nad surowym zespołem. Operę reżyserował p. Bogucki. *R. Ch.*

Kronika.

= Z KURSÓW MUZYCZNYCH IM. CHOPINA (w Warszawie). Rok szkolny na kursach muzycznych im. Chopina zakończył się zwykłym kwartalnym przesłuchaniem klas w obecności zainteresowanych rodziców i opiekunów.

Z uczniów — wykonawców utworów, między innymi: Mozarta, Beethovena, Chopina, Spohra, Griega, wyróżnili się z klasy gry fortepjanowej: J. Kowalski, D. Buchner, M. Iwanow, G. Schmidt, J. Szymulska, W. Słowikowska, H. Mazurkiewicz, S Szwetner, z klasy skrzypiec E. Lipiński, z klasy śpiewu Z. Bednarska.

Z początkiem przyszłego roku szkolnego klasę gry na wiolonczeli obejmuje p. K. Paschalski.

= Z LUTNI WARSZAWSKIEJ. Zarząd Lutni tworzą obecnie pp. prezes St. Wydźga, wiceprezes Z. Kaczyński, gospodarz R. Rudowski, kasjer Al. Jung bibljotekarz St. Ring, sekretarz H. Neuman. Członkowie zarządu: A. Markowski, L. Celewicz, Al. Zawadzka, dyrektor Piotr Maszyński, wice-dyrektorowie: W. Rzepko i W. Grabowski.

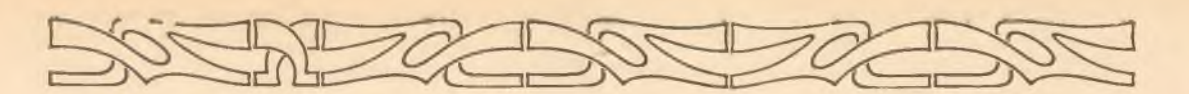
= W SZKOLE MUZYCZNEJ Warsz. Towarzystwa Muz. ukończyli w r. b. całkowity kurs nauk szkolnych, z patentem: panna Alina Domańska i p. Józef Tołkacz; ukończyli całkowity kurs w klasie fortepianu: panna Jadwiga Męczyńska; w klasie skrzypiec: p. Berko Kagan; w klasie śpiewu solowego: pani Coletta Rrzepecka; w klasie organowej: pp. Stefan Dominkiewicz, Jan Gielert, Władysław Górecki, Henryk Hamankiewicz, Wacław Karasiński, Jan Karnaszewski, Antoni Klimek, Józef Krasuski, Maurycy Kwiekowski, Józef Szabelski, Czesław Rogaczewski i Jan Zaborowski; z klasy dramatycznej, panny: Janina Adamówna, Irena Lorwinówna, Helena Święcicka, Salomea Maniewiczówna, Wanda Kosecka i p. Marek Schweid.

= JULJUSZ WERTHEIM koncertował ostatnio dwukrotnie w Londynie. D. 9-go maja odbył się własny jego koncert kompozytorski ze współudziałem londyńskiej orkiestry symfonicznej, pod dyrekcyą Hamiltona Harty. D. 25-go maja grał z wiolonczelistą Serjuszem Barjańskim sonatę Rachmaninowa oraz szereg utworów Chopina. Krytyka jednomyślnie podkreśla talent p. Wertheima zarówno wirtuozowski jak i kompozytorski.

= KONKURS „DRUŻYNY ŚPIEWACZEJ". Powtórnie ogłoszony przez zarząd „Drużyny śpiewaczej" Tow. pracowników handlowych, konkurs na pieśń chóralną (kwartet męzki) z okazji 25-lecia istnienia chóru do słów Zdzisława Dębickiego p. t. „Siew wiosenny" — wobec małego zainteresowania się nim kompozytorów, przedłużono do d. 1-go listopada r. b. Aby tym razem szersze sfery muzyczne zainteresowały się wyżej wspomnianym konkursem, powiększono nagrodę z 60 na 75 rb.

Na konkurs, obecnie rozstrzygnięty, nadesłaną 8 prac; po rozpoznaniu ich, sędziowie, pp. P. Maszyński, M. Biernacki i I. Pilecki, nie uznali żadnej za odpowiadającą wymaganiom konkursu. Jedynie utwór z godłem „Prostota" zasługuje na zaszczytną wzmiankę.

= KONKURS. W r. b. Rosyjskie Cesarskie Towarzystwo Muz. a z niem i oddział jego w Moskwie obchodzą półwiekową rocznicę istnienia. Z tego powodu P. Bielajew złożył sumę rb. 3000 w celu urządzenia trzech konkursów a: dla wiolonczelistów, którzy kiedykolwiek ukończyli konserwatorjum w Moskie lub w Petersburgu — nagroda 1500 rb., b) na napisanie kwartetu smyczkowego w 4 częściach na dwoje skrzypiec, altówkę i wio-



lonczelę — nagroda 1000 rb. i c) na napisanie trja na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, także w 4-ch częściach — nagroda 500 rb. Do konkursu pod literami b, c, przystąpić mają prawo nie tylko wychowańcy konserwatorjum w Moskwie i Petersburgu, ale wszyscy, którzy wykształcenie muzyczne otrzymali w Rosji. Konkurs wiolonczelistów odbędzie się w Moskwie, w sali konserwatorjum 20 grudnia st. st. b. r. Kompozycje na konkurs należy nadesłać przed 1/14 grudnia r. b. pod adresem dyrektora konserwatorjum w Moskwie, zachowując zwykłe warunki.

= CHRYSTJANJA Ryszardowi Nordraakowi, jednemu z wybitniejszych przedstawicieli muzyki norweskiej, stolica kraju wzniosła pomnik.

= LONDYN, 23 maja. Na koncercie londyńskiej orkiestry symfonicznej w Queens Hall, dyrygowanej gościnnie przez Pawła Prilla z Monachjum, grał rodak nasz, p. Bronisław Hubermann.

= GEMMA BELLINCIONI opuszcza scenę i zamierza oddać się pracy pedagogicznej, zakładając w Berlinie szkołę śpiewu i operową, której otwarcie naznaczono na 1 października r. b.

= KONCERTY MOSKIEWSKIEGO CHÓRU SYNODALNEGO w Rzymie, Florencyi, Wiedniu i Dreznie miały nadzwyczajne powodzenie.

= GODNE NAŚLADOWANIA. Teatrom rządowym w Petersburgu i Moskwie wyasygnowano 85 tysięcy rb. na powiększenie gaży członkom orkiestr.

= PARYŻ. W ostatnich czasach koncertował tu Sliwiński, 7 czerwca grał w sali Erarda pjanista A. Radwan. W teatrze Sary Bernard gości opera rosyjska; i „Oniegin“ i „Dama pikowa“ nie przypadły do gustu francuzom. W Gaité występuje Szalapin (w „Don Kiszocie“ Masseneta).

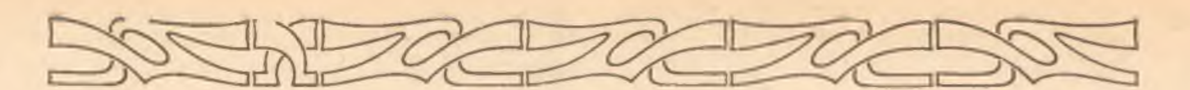
= MISTRZ PADEREWSKI grał 14 czerwca w Londynie. W lipcu udaje się Paderewski na półroczne tournée do Ameryki południowej.

= MONACHJUM. W czasie od 8-go sierpnia do 11 września w Tonhalli (dawniej sala Kaima) dany będzie pod dyrekcją Ferdynanda Löwego cykl symfonji Beethovena. Programu dopełnią dzieła i innych symfonistów. Porządek koncertów następujący: 8 sierpnia pierwsza symfonja Beethovena, „niedokończona“ Schuberta i pierwsza symfonja Brahmsa; 11 sierpnia: druga symfonja Beethovena i siódma Brucknera; 16 sierpnia: „Eroica“, oraz symfonje: D-dur (nr. 2) Haydna i g-mol Mozarta; 22 sierpnia: czwarta symfonja Beethovena, symfonja „Fantastyczna“ Berlioza i uwertura „Hebrydy“ Mendelssohna; 26 sierpnia: piąta symfonja Beethovena, symfonja Mozarta C dur (z fugą) i Brahmsa warjacje na temat Haydna; 29 sierpnia: „Pastoralna“, oraz „Symfonja domestica“ R. Straussa i uwertura do „Oberona“ Webera; 31 sierpnia: siódma Beethovena, Liszta poemat symfoniczny „Orfeusz“ i Czajkowskiego patetyczna; 5 września: ósma symfonja Beethovena, Straussa „Przygody Sowizdrzała“ i trzecia symfonja Brucknera; 7 września: „Leonora“ nr. 3 Beethovena, uwertura do „Manfreda“ Schumana, „Faust—uwertura“ Wagnera i Dantejska symfonja Liszta; 11 września: dziewiąta Beethovena.

Muzyka na prowincji.

= ŁÓDŹ. W sali koncertowej odbył się popis uczennic i uczniów szkoły muzycznej p. Marji Bojanowskiej. Kurs wyższy gry fortepjanowej w tej szkole prowadzi prof. Strobl z Warszawy.

Popis rozpoczęło Allegro z symfonji C-dur Mozarta na 8 rąk, poczem nastąpił szereg popisów solowych. Na szczególniejsze wyróżnienie zasługuje gra p. Z. Taubego. P. Wiślicka i p. Münchberg odegrali utwory Griega, Mendelssohna, Wilma i innych. Drugą część programu rozpoczął chór mieszany pod kierunkiem p. Dworzaczka. Odśpiewano wyjątki z „Wędrownego grajka“ Noskowskiego. Następnie p. Kiebe i p. Lewi wykonał utwory Griega, Chopina, Schumanna. Wreszcie p. Taube grał „Koncerstück“ Webera; do drugiego fortepjanu zasiadł prof. Strobl. Od nowego roku szkolnego prócz prof. Strobla kurs wyższy obejmie także prof. Henryk Melcer, a klasę śpiewu p. Józefa Szlezygierówna.



Z żałobnej karty.

= *Albert Heintz* znany ze swych prac analitycznych nad dramatami muzycznemi Wagnera (Parsifal, Tannhäuser i in.), gorący wielbiciel mistrza z Bayreuth, zmarł 14 czerwca w 90 r. życia. Heintze z upoważnienia Matyldy Wesendonck opublikował listy Ryszarda Wagnera do męża Matyldy, Ottona Wesendoncka.

= W Agramie zmarł znany kompozytor kroacki, Franciszek Ksawery *Kuhacs*, w wieku 77 lat. Zmarły zebrał z wielkim mozołem i wydał zbiór około 5000 południowo-słowiańskich pieśni ludowych. Za zbiór ten otrzymał Kuhacs na wiedeńskiej wystawie światowej w 1873 roku odznaczenie.

Kuhacs był wychowańcem konserwatorjum w Peszcie i Lipsku, kształcił się oprócz tego pod kierunkiem Liszta w Weimarze i Hanslicka w Wiedniu. Oprócz zbiorów pieśni Kuhacs wsławił się jako autor rozpraw o muzyce, instrumentach muzycznych i notacji muzycznej słowian południowych.

VARIA.

= **Anegdoty z życia Dworzaka.** O Dworzaku, zwłaszcza w jego ojczyźnie krąży moc przeróżnych anegdot. Opowiadają je uczniowie i jego przyjaciele, a wiele z nich dostaje się w końcu do gazet. Świeżo przyniosły znowu praskie pisma wiązankę tych anegdot. Jedna z nich opowiada o zabawnem zajściu, jakie miał z Dworzakiem Karol Weis, twórca „Polskich Żydów“, który w młodości swej żył ściślej z Dworzakiem i był poniekąd uczniem jego. Pewnego popołudnia przyszedł Weis z wizytą do znajomych swoich Koldowskich, którzy mieszkali o jedno piętro niżej pod mieszkaniem Dworzaka. Przez cienki sufit słychać było doskonale mistrza na górze, komponującego.

Porwany pustotą Weis usiadł przy fortepianie i zagrał dzielnego wiedeńskiego walca. Z góry dochodziły nieśmiałe tony gamy c-dur, widocznie granej rękami dziecka. Na drugi dzień mistrz i uczeń spotkali się na ulicy. Dworzak skinął na Weisa już zdaleka i zawołał:

— Słuchaj Weis, prawda, że byłeś wczoraj u Koldowskich? Nie zapieraj się, poznałem cię odrazu. Te wiedeńskie walce, muszę przyznać, grasz przepysznie! W całej Pradze nikt nie dorówna ci w tem. Ale... wiesz, ja komponuję zawsze od 3 do 6 i to mi przeszkadzało. Musiałem wczoraj poprostu wyjść z domu i zasadzić tymczasem mego chłopca do fortepianu. Więc słuchaj, graj sobie przez cały dzień wiedeńskie walce, tylko nie od 3 do 6.

— Ależ mistrzu — kłamał Weis—gdybym był przypuszczał, że komponujesz, nie byłbym się poważył...

Rozstali się w najlepszej harmonji.

Wkrótce potem ubiegał się Weis o posadę kapelmistza i spodziewał się najpomyślniejszego skutku, jeżeliby zdołał otrzymać list polecający od Dworzaka. Tego jednak nie można było wiąć na takie rzeczy i naprożno Weis dwa razy mówił z nim o tem. W końcu przyłapał go w kawiarni i nie dając za wygranę, przedstawił mu jesze raz swą prośbę. Ale Dworzak pozostał nieublagany.

— Nie, nie robię tego nigdy i dla nikogo. To trudno, każdy musi się sam przebijać przez życie. Niech djabli biorą wrzystkie protekcje!

Tak przybyli do bramy domu, w którym Dworzak mieszkał.

— Czy to ostatnie pańskie słowo? — zapytał Wejs.

— Tak jest.

— Dobrze. Zatem od jutra, codziennie od 3 do 6, będzę wygrywał u Koldowskich walce, aż ściany będą się trzęsły.

Powiedziawszy to, odszedł, nie oglądając się. Szybkim krokiem popędził za nim Dworzak.

— Weis, człowieku! — mówił zadyszany.—Chodź pan ze mną!

Wziął go pod ramię i poprowadził do sklepu Koldowskiego, znajdującego się w tym samym domu.

— Papieru i atramentu! — rzekł szorstkim tonem.

Potem napisał szybko lakoniczne polecenie i wręczył kartkę Weisowi, nakazując mu przytem surowo:

— Ale pamiętaj dobrze sobie! Od 3 do 6 żadnej muzyki! Ani jednego tonu! — Tak, a teraz idź pan sobie!

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef. prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja, Nowowiejska 18

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kawnacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor. Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 - 40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 32.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łodź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włoctawek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhlandstrasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,
